ML
1528.8
.L83
S75
1886

Zur Geschichte

des

Kirchenchors und der Kirchenmusik in Lübeck.

Von **C. Stiehl.**

(Mit Bewilligung des Verfassers abgedruckt.)

Die lebhafte Verbindung Lübecks mit den Niederlanden und die Reisen hiesiger Kaufleute dorthin, wo ihnen Gelegenheit geboten war, von geschulten Sängerchören die Ausführung mehrstimmiger Compositionen zu hören, mögen den ersten Anlass gegeben haben zu einer Aufbesserung des Kirchengesanges in Lübeck. Bürgermeister Hinrich Castorp, Westphale von Geburt, ein grosser Liebhaber von allerlei Künsten, ganz besonders von der Musik, stiftete um Michaelis 1462 im Verein mit etwa 40 der angesehensten Personen der Stadt in der hinter dem Hochaltar der Marienkirche gelegenen Capelle eine tägliche, singende und ewige Messe zu Ehren der heiligen Maria. Die Zahl der für diesen Gottesdienst ausser den Priestern besonders angestellten Sängern war auf acht bestimmt, zwei Erwachsene und sechs Knaben. Als erste Lehrer für den Unterricht der Sängerknaben wurden zwei „Sangmester", Simon und Vicentius, verschrieben, welche sich gegen ein Entgelt von 40 Mk C^{t} pro Anno verpflichteten, von 1464 bis 1474 ihre Dienste der Sängercapelle zu weihen. Von 1476 bis 1479 verwaltete dieses Amt der zu diesem Behufe von Mainz berufene Kleriker Nicolaus Engehem. 1479 den 12. März wurde der aus Gent gebürtige Hinricus de Agro, aus der Diöcese Tournay, wo zu dieser Zeit eine berühmte Sängerschule blühte, von den Vorstehern als „Sangmester" mit 60 Mk C^{t} Gehalt und freier Wohnung in der Hundestrasse angestellt. Es war das dritte Haus hinabgehend zur linken Hand und stand bis zu Buxtehude's Tode im Jahre 1707 dem Organisten an der Marienkirche die Nutzniessung desselben zu. Ihm lag das Halten von Gesellen und Knaben mit guten Stimmen ob, so weit es der Dienst erforderte. Für erstere bezog er 16 Mk C^{t}, für letztere incl. des Unterrichts in der Schulkunst 12 Mk C^{t}; erweitert wurde das Institut 1502 durch eine mit der Sängercapelle verbundene Sängerschule.

Die Nachrichten über die Leistungen selbst sind ungemein spärlich; von Namen ist mir nur ein um 1506 angestellter Sänger Cornelius bekannt geworden. Auf die nach dem Ritus der katholischen Kirche vor Sonnenaufgang beginnende Mette liess

man bei diesem Mariengottesdienste die Prima, Tertia, Sexta, Nona und dann die Messe folgen. Nachmittags wurden die Vesper und das Completorium gesungen, das Miserere und die Todtengebete gelesen und mit den Gesängen Sancta Dei genitrix, Salve regina und ähnlichen Lobgesängen zu Ehren der heiligen Jungfrau geschlossen. Der Wunsch der Vorsteher: „dass die Tyden (das ist der Collectivname für diesen Gottesdienst) nicht so „hergeslabbert weren, man se schölen se bescheliken (deutlich) und herrlicken singen," mag sehr berechtigt gewesen sein, wird aber kaum auf den sogenannten Figuralgesang mit seiner ohnehin streng tactmässigen Eintheilung bezogen werden können.

Die erste schriftliche Nachricht über die Einführung dieser, damals hier wohl noch nicht gehörten Gattung von Musik gibt uns ein Vermächtniss des H. Castorp, welcher 1486 die Summe von 10 Mk Ct dazu bestimmt, dass jährlich am Annen-Tage eine feierliche Messe mit Figuralgesang gesungen werde. Es scheint fast, als wenn Lübeck eine der ersten Städte Norddeutschlands gewesen ist, welche nach dem Vorgange der Niederlande diese Art von Musik in Pflege nahm, denn Georg Heinrich Götze in seiner Elegiis Germanorum berichtet, „dass Johann Haine, erster College bei der Stadtschule zu Lüneburg, die sich damals eines bedeutenden Rufes erfreute, zuerst die Figuralmusik in dem 1516. Jahre ordentlich gelehret habe, davon man eher gar nichts, wenigstens nicht in diesen Gegenden, gewusst, sondern nur allein den Gregorianischen oder Choralgesang verstanden hätte". Wenn sich die Zahl der Ausführenden im Laufe der Jahre nicht erheblich vermehrte, so haben Compositionen von grösserem Umfange und vielstimmiger Besetzung kaum in der Sängercapelle zur Ausführung kommen können, zumal der Raum beschränkt war. Von den Componisten, deren Werke etwa hätten gesungen werden können, wären zu nennen Dufay, Okenhem, Josquin, Brumel und Isaac. Da aber weder in Abschriften, der erste Notentypendruck datirt erst vom Jahre 1501, noch gedruckt sich irgend Musikalisches aus der katholischen Zeit in unseren Kirchen erhalten hat, so sind Rückschlüsse über den Werth oder Unwerth des Geleisteten ganz ausgeschlossen; dass die Orgel bei der Begleitung des Chorgesanges betheiligt war, bestätigt 1488 das Geschenk eines Positivs für die Sängercapelle durch den Buchdrucker Barthol. Gothan; dieses Instrument wurde 1492 durch eine von Hinrich Castorp verehrte Orgel ersetzt. Eine schon damals übliche Verwendung der Instrumentalmusik beim Kirchengesange erfahren wir durch den Chronisten Reimar Kock, wo es 1500 bei dem Einzuge des Cardinals Raimund in Lübeck heisst: „de papen sungen und pipenden dat Te deum laudamus." Zinken und Posaunen wurden bekanntlich schon früh im Mittelalter benutzt; aus Lübeck sandte im Jahre 1490 der Kaufmann Hans Mulich auf Verlangen einige „bassuners", d. h. Posaunenbläser nach Schweden. Ueber die weitere Entwicklung der Sängercapelle liegen leider keine Nachrichten mehr vor.

Mit der Annahme der Reformation und Bugenhagens neuer Anordnung des Gottesdienstes trat eine durchgreifende Aenderung der Verhältnisse ein. Wie bekannt wurde die Schule der Sängercapelle nach dem Franziskaner-Kloster zu St. Catharinen verlegt, zur gelehrten Schule umgewandelt und am 19. März 1531 eingeweiht. Nach Bugenhagen's Anordnung wurde dieselbe mit einem Rector, Subrector, Cantor und vier Schulgesellen (Pädagogen) besetzt und zur Besoldung der Lehrer, trotz anfänglich heftiger Einsprache, die reichen Einkünfte der Sängercapelle verwendet. Den Schülern, Gross und Klein, blieb die Verpflichtung auferlegt, in den Kirchspielskirchen beim Gottesdienste mitzuwirken. Dem Cantor, welcher ein Gehalt von 90 Mk Ct bezog, lag der Dienst in der Marienkirche ob, während den vier Pädagogen die übrigen Kirchen zugewiesen waren, doch mussten sie nach Befehl des Rectors mit des Cantors Kindern (Contorei) auch in der Marienkirche die Todten zu Grabe singen. Um 12 Uhr an jedem Werktage war Gesangunterricht; es wurde nicht nur der „lange sanck," d. i. der Choralgesang geübt, sondern mit der Zeit sollte auch in figurationis zu singen gelehrt werden, dabei hatten die vier Pädagogen Hilfe zu leisten und auch mitzuwirken, wenn der Cantor mit seiner Cantorei ein Fest, eine Musikaufführung in einer der Kirchen machen wollte. Ein „lustiger kleiner Hofraum" gewährte den andern Schulcollegen Ruhe, „wenn den Cantor yn der Scholen singet, dar se em uth dem wege gahn, dath se ssulck singent edder hulent nycht anhören, welck doch ock syn moth." Nur unter der Annahme, dass die geübteren Knaben von der Sängercapelle den Stamm abgaben für den neugebildeten Chor, erscheint es möglich, dass schon bei der Einführung des ersten Superintendenten von Lübeck, Herrmann Bonnus, am 21. Juli 1532 der Chor mit einem in figuratis gesungenen Dixit dominus, einem andern Psalm und dem Magnificat in der Marienkirche in Thätigkeit treten konnte.

Täglich um neun Uhr und Nachmittags zur Vesper musste jeder Pädagogus mit seinen Kirchspielskindern in die ihm zugewiesene Kirche ziehen und nach der angegebenen Ordnung singen; nur der Mittwoch Nachmittag war davon ausgenommen. Beim werktäglichen Gottesdienst hatten des Morgens zwei Knaben auf einer besonderen Stelle des Chores eine Antiphonie anzuheben, darauf zwei andere Knaben an einer anderen Stelle im Tone des Antiphons einen der sogenannten Mettenpsalme in lateinischer Sprache, Vers um Vers mit den Vorigen abzusingen. Nach dem Gloria patri folgte ein Octonarium (acht Verse aus dem Psalm: Beati qui sunt integri in via). Ausdrücklich schreibt Bugenhagen vor, dass die Psalme nicht „avergerümpelt, ssünder fyn syllabatim" pronuncirt werden. Nach der Antiphonie liest ein Junge die Lection in dem Tone, wie man pflegt Metten zu lesen, also psalmodirt, mit dem Schlussfall sol, sol, sol, la, sol, fa, fa. Er hebt dabei nicht an mit dem Jube Domine, sondern sofort mit dem Titel des

Buches und des Capitels; ihm folgt darin ein zweiter, event. ein dritter. Nach den Dreien hatte der Vierte das Lateinisch Gesungene, deutsch vorzulesen „bedeutsam, bescheidentlich, distincte und fein aus dem Munde gehend". Dann folgt das Benedictus, die erste Hälfte vom Cantor allein gesungen und geendet nach Gewohnheit von beiden Choren. Nach dem Antiphon knieen die Kinder und sagen das Kyrie, Pater noster u. s. w. Collecte und zum Schluss singen zwei Kinder Benedicamus dominicale. Die Dauer dieses, dem Schulunterrichte täglich voraufgehenden Gottesdienstes wird auf eine halbe Stunde bestimmt. Bei der allabendlichen Vesper wurde es ähnlich wie am Morgen gehalten, nur fiel das Octonarium aus. Es folgten 4 Lectionen aus dem alten Testament, darnach Hymni feriales, abwechselnd die Hymnen des Ambrosius und des Prudentius, darauf das Magnificat und endlich Kyrie u. s. w.

Die Vesper am heiligen Abende und am heiligen Tage selbst war ausführlicher gestaltet — Psalm und Antiphonie. — Die Kinder, welche erst singen lernen, dem eigentlichen Sängerchor noch nicht angehören, sollen den Vers im darauf folgenden Responsorium und mit dem Gloria patri allein singen. Vier Lectionen. — Magnificat mit der Antiphonie. — Kyrie mit einer Collecte. Nach dem Benedicamus wird Vers um Vers gelesen das Nunc dimittis mit dem Gloria patri. Hymnus: Jesu redemptor seculi „mit gleichem sange" (also choraliter) „vnd myth einer langen noten oder pausen, wenn eyn Dimetrum vth is, welck ock fyn were yn andern Hymnos tho holdende." Damit dürfte die viel umstrittene Frage in Betreff der am Schlusse der Choralzeilen noch jetzt üblichen Fermaten zu Gunsten derselben durch die Begründer des evangelischen Kirchengesanges entschieden sein.

Sonntags Morgens, wenn die erste Predigt aus ist und ein deutsches Lied gesungen worden, sollen die Kinder mit ihren Gesellen „umschicht" „ohne Ton" den Katechismus und zwar lateinisch lesen. Dann heben zwei Knaben die Antiphonie an und zwei den Psalm mit einem oder zwei Octonariis und lesen die Lection. Nach derselben und einem Responsorium singen die kleinen Kinder mit dem Chor zusammen den Vers und das Gloria patri. Dann Te deum laudamus lateinisch: „dat mag me ock to etlicken Tyden vp den Orgel spelen, ock thor Vesper dath Responsorium, den Hymnus vnd Magnificat, Kyrie eleison cum Collecta et Benedicamus." Darnach hatten die Kinder bis zur Messe Ruhe, und es wurde noch besonders der Wunsch ausgesprochen, im Winter das Te deum nicht zu lange auf der Orgel zu spielen.

Den Hauptbestandtheil des sonntägigen Gottesdienstes bildete noch immer die Messe. Die erste deutsche Messe wurde am 25. Dec. 1525 in Wittenberg gehalten. In Luthers 1524 herausgegebener „deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes" heisst es: „Mit den Festen als Weihnacht, Ostern, Pfingsten, Michaelis, Purificationis und Anderen muss es gehen wie bisher lateinisch, bis man deutsche Gesänge genug hat." Aus dem in der katholischen

Kirche üblichen Missale romanum waren von der Messe durch Luther ausgeschieden das Graduale und das Offertorium. An die Stelle des Introitus, des Gloria und des Agnus Dei traten später deutsche Gesänge: ein deutscher Psalm, die Lieder „Allein Gott in der Höh“ und „Christe, du Lamm Gottes“.

An den Festtagen nun wurde anfänglich die Messe noch lateinisch gehalten, da diese Sprache fast allen Gebildeten damaliger Zeit geläufig war. Der Gebrauch, auch in der lutherischen Kirche lateinisch zu singen, hat sich in einigen Städten noch bis in die zweite Hälfte des 18ten Jahrhunderts erhalten; die Gesangbücher aus dieser Zeit, auch das Lübeckische von 1720, enthalten noch lateinische und halblateinische Lieder: „In dulci jubilo, nun singet und seid froh.“ Erst nach 1755 wurden in unserer gelehrten Schule die lateinischen Cantilenen bis auf das „Veni sancte spiritus“ abgeschafft. Uebrigens war der Gebrauch der deutschen Sprache bei örtlichen Festen und häuslichen Andachten keineswegs früher durch die Kirche verboten. Das alte Wallfahrtslied: „In Gottes Namen fahren wir“, das Osterlied: „Christe, der du geboren bist“, ein Schlachtgesang aus dem 13. Jahrhundert: „Du leeve Gott“ und viele ähnliche Gesänge sind stets deutsch gesungen worden. Melanchton sagt selbst, dass das Volk in allen Kirchen etwas deutsch gesungen habe, drum ist's so neu nicht, „dat wie överst düdesch yn der Missen singen und lesen willen, dat holdende uns Dudesche tho gude — dath de leyen nicht Misse hören, also de ko harpen.“

Bei der Messe nun wird die Cantorei in erhöhte Wirksamkeit getreten sein. Von allen den dabei in Lübeck benutzten Musikalien ist nur ein ganz geringfügiger Rest uns erhalten geblieben. Ein früher in der Petrikirche benutzter, jetzt auf der Stadtbibliothek befindlicher Jahrgang von Kirchenmusik, in Abschrift verschiedener Messen, Hymnen, Magnificate auf alle Sonn- und Festtage des Jahres enthaltend, ist das Einzige, welches Anknüpfungspunkte zulässt. Ueberwiegend ist auch hier die lateinische Sprache vertreten; deutsch, und zwar anscheinend später eingeschrieben, kommen nur die Lieder vor: „Wir glauben all“ v. Walter, „Der Herr ist mein Hirt“, „Joseph, lieber Joseph mein“, „Allein Gott in der Höh'“ und „In dulci jubilo“ (halb lateinisch). Wenn nicht schon die Namen der Componisten grösstentheils in die nachreformatorische Zeit fielen, so würde der Wegfall des Graduale und der Offertorium, wie die Ausscheidung der Seelenmessen, für ihre einstige Benutzung in der lutherischen Kirche sprechen. Bestätigt wird diese Annahme noch durch die auf den Stimmheften befindliche Jahreszahl 1586 und durch die Anordnung der Festtage. Das Hochfolioformat, die grossen Noten und der Umstand, dass nur je ein Stimmheft vorhanden, deuten ferner darauf hin, dass nach dem Gebrauche der Zeit die Stimmhefte auf Pulten auflagen und mehrere Sänger gleichzeitig aus denselben sangen.

Eine auf letzteren Umstand bezügliche Notiz aus dem Wochenbuche der Marienkirche besagt, dass im Jahre 1533 die Stühle und

Panele auf dem dortigen Chor auseinandergenommen und polmeten (Pulte) an deren Stelle gesetzt wurden. Der betreffende Jahrgang von Kirchenmusiken enthält Messen von Knefel, Lassus, Wanning, Utendal, Ricci, Crecquillon und Anderen. Die meisten derselben sind, wie damals üblich, für 5 Singstimmen gesetzt, doch finden sich auch 6—8stimmige Sätze darunter. Nach der Weise der niederländischen Schule sind vielen derselben weltliche Lieder als Cantus firmus zu Grunde gelegt, beispielsweise die altfranzösischen Lieder: „Dung petit mot", „Las me fault" und das deutsche Lied: „Ludovikus, Herzog von Würtemberg"; die Mensuralnote ohne Taktstrich ist überwiegend vertreten. Von ihrer Klangwirkung haben wir uns keine allzugrosse Vorstellung zu machen, doch erforderte die Ausführung schon immerhin einen nicht unbedeutenden Grad von musikalischer Sicherheit.

Eine Reihe anderer in der Petrikirche benutzter Musikalien sind Sammelwerke und enthalten vorzugsweise Motetten, eine Musikgattung, für welche bekanntlich Luther eine grosse Vorliebe hegte und die fast anderthalb Jahrhunderte hindurch in der protestantischen Kirche ausschliesslich cultivirt wurde.

Einen ähnlichen, aber grösseren Schatz, den Zeitraum von 1546—1674 umfassend, besass unsere Marienkirche. Derselbe war von der Kirche angeschafft und in einem Schranke auf dem Chor aufbewahrt. Durch Schenkung der Vorsteher ist derselbe 1814 zur Zeit des Wiener Congresses an den Erzherzog Rudolph in Wien und aus seinem Nachlass an den Wiener Musikverein übergegangen. Nach Ausweis des noch existirenden, wahrscheinlich aber nicht ganz vollständigen Verzeichnisses enthielt die Sammlung in 39 einzelnen Sammelwerken eine grosse Anzahl von Messen, Psalmen, Motetten und ähnlichen Kirchenstücken von vorwiegend deutschen und niederländischen Componisten. Es befanden sich in diesem uns leider für immer verlornen Schatze: Bodenschatz, Florilegium Portense, 1611—1617, Jovanelli's berühmte Novi Thesauri Musici, Venedig 1568. Susato's Cantiones sacrae, 1546, und vieles andere Werthvolle. Dass manche dieser Chorwerke schon mit Instrumentalbegleitung, und zwar im Unisono mit den Singstimmen, aufgeführt worden sind, ist wahrscheinlich.

Die erste zuverlässige schriftliche Mittheilung über die Mitwirkung der Rathsmusiker beim Gottesdienst findet sich in dem Wochenbuche der Marienkirche, wo es 1539 heisst: Der hern spelluden uth bevele hern Antoniess von Styten gegeven, dath se anne vorgangen wynachten twe dage unde nu up paschen twe dage up deme kor spelden vor yeden Dach 1 Mk C^t = 4 Mk C^t 1541 wird noch der Mitwirkung am Pfingst- und Michaelisfeste gedacht.

Erst gegen die Mitte des 17ten Jahrhunderts begegnen wir in der angezogenen Sammlung einigen schüchternen Versuchen, die Instrumentalbegleitung selbstständig zu machen, so bei H. Schütz Symphoniarium sacrarum mit 3, 5 und 6 Singstimmen

und 2 Instumentalstimmen nebst Bass. Ferner in den Arnoldschen Messen mit zwei concertirenden und drei Repienstimmen, auch Zeutschner setzt 1661 seiner musikalischen Kirchen- und Hausfreude für 4—6 Vocalstimmen 2 Violinen, drei Trombonen und zwei Clarinen hinzu. Diese neue Art der Kirchenmusik, die sogenannten Concerte da chiesa, Kirchenconcerte, als deren Erfinder der italienische Tonsetzer Ludovico Viadana genannt wird und die in Cantilenen für eine oder mehrere Singstimmen bestehen, fanden anscheinend überaus Beifall durch ihre knappe Form und die grössere Verständlichkeit der Textesworte, gegenüber den von den Niederländern überkommenen Textverrenkungen bei den Motetten,

Nicht minderen Interesses erfreute sich bei ihrem Auftreten die in Italien heimische Kunstgattung der Cantaten, die bald nach der Einführung des Einzelgesanges, etwa im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, durch die Einfügung von Recitativen, Arien und Duetten das Ihrige zur Verschärfung des Ausdruckes gegenüber der bis dahin ausschliesslich geübten Mehrstimmigkeit beitrug. Trotz der als Eingang und Schluss noch beibehaltenen figurirten Chöre trat der alte Motettengesang immer mehr in den Hintergrund, und bald erachtete es jeder Cantor für eine Ehrenpflicht, mit dergleichen Producten eigener Erfindung die gottesdienstlichen Feste zu schmücken. (Fortsetzung folgt.)

Zur Lehre von der musikalischen Phrasirung.

Besprechung einschlägiger Literatur von **Dr. Heinrich Rietsch.**

I.

Die Kunst des musikalischen Vortrages. Anleitung zur ausdrucksvollen Betonung und Tempoführung in der Vocal- und Instrumentalmusik von Mathis Lussy. Nach der fünften französischen und ersten englischen Ausgabe von Lussy's Traité de l'Expression musicale mit Autorisation des Verfassers übersetzt und bearbeitet von Felix Vogt. — Leipzig, 1886. F. E. C. Leuckart.

Kein musiktheoretisches Werk der neueren Zeit verdient zum Heile der ausübenden Kunst eine so weite Verbreitung wie Lussy's *Traité de l'expression musicale.* Einer solchen Verbreitung bis in die Stube jedes Dilettanten stand jedoch in Deutschland das fremde sprachliche Gewand entgegen. Dem ist nun durch eine, nach der neuesten Auflage des Originalwerkes verfasste Uebersetzung in wohlthuender Weise abgeholfen. Ja durch die Neubearbeitung erscheint sie förmlich als sechste Auflage dieses interessanten Buches, auf das wir in Kürze eingehen wollen.

Lussy geht von dem Grundgedanken aus, dass der richtige Vortrag eines Musikstückes nicht von der Willkür des Ausführenden, ja nicht einmal des Componisten abhänge, sondern durch feste Regeln a priori gegeben sei. Eine Andeutung mag zur Veranschaulichung der Methode

dienen, nach welcher er obigen Grundgedanken im Einzelnen durchführt: Die Structur eines Tonstückes setzt sich aus drei Principien zusammen: Tonalität, Takt, Rhythmus (letzteren in einem uns ungewohnten Sinne für Phrase genommen). Diese geben dem Gefühle je das Bedürfniss der Anziehung, der Regelmässigkeit und der Symmetrie; wenn nun das vom Ohre nach einem dieser Principien Verlangte nicht eintrifft, so benöthigt die statt dessen erscheinende irreguläre Note oder Phrase einen grösseren Ausdruck, um sich dem Hörer aufzuzwingen. Je unerwarteter die Wendung, desto stärker muss sie hervorgehoben werden. — Das klingt so einfach als möglich, ein wahres Ei des Columbus!

Abgesehen von den so gewonnenen grossartigen Ergebnissen, die man im Buche selbst weiter verfolgen wolle, birgt dasselbe manch' unschätzbares Beiwerk, so technische Andeutungen für den Clavierspieler (z. B. S. 49, weiter ausgeführt in dem Lussy'schen Referate: Vierteljahrschrift für Musikw. I. 546); sehr feine und scharfsinnige Beobachtungen über den Melodienbau (z. B. S. 114 ff.), das Eintreten für eine correctere, d. i. dem Rhythmus angepasste Schreibart u. s. f.

Nur in Einzelheiten mögen wir uns anderer Meinung bekennen, die bei dem grossen Ganzen wenig in's Gewicht fallen. So bei der Kritik einer Meyerbeer'schen Melodiephrase S. 124, wo wir gerade das wortlose Melisma sehr geeignet finden, den Eindruck der darauf folgenden Schlusswendung *à ta majesté* zu erhöhen, ihr den Hauptton zu verleihen. — Wenn Lussy in der Anmerkung S. 145 sagt: „Der dreizeitige Takt ist im Grunde ein verstümmelter, amputirter vierzeitiger Takt", so mag dies zum Zwecke der Erklärung der metrischen Accentuirung sehr opportum sein, ja einer deductiven Methode würde diese Annahme sehr gelegen kommen; leider muss vom historischen Standpunkte die Priorität des dreizeitigen Taktes festgehalten werden.

Einige historische Hinweise wären ausserdem nicht unerwünscht gewesen, so gelegentlich der Anmerkung über die Pausen (S. 24), da der Viertelpause Erwähnung geschieht, deren französischer Name *soupir* auf die alte Mensuralbezeichnung *suspirium* zurückzuführen ist; ähnlich bei der nächsten Anmerkung über die Taktbezeichnung.

Auf S. 165 beginnt eine Art Abriss der Accordlehre (entnommen aus des Verfassers Exercises de Piano), der natürlich weder erschöpfend sein kann noch will. Doch kann die S. 169 angeführte Verschiedenheit der enharmonischen Töne einer tieferen Begründung nicht entrathen; und S. 171 wäre doch die vierfache enharmonische Natur des verminderten Septaccordes zu erwähnen, während nur von zwei Erscheinungsformen desselben die Rede ist.

Was die Uebersetzung anbelangt, so verleiht ihr schon der Umstand, dass sie unter der Aegide und Mitwirkung des der deutschen Sprache mächtigen Verfassers veranstaltet wurde, ein autoritatives Gepräge. Wegen einiger Verbesserungen im deutschen Ausdrucke sind die „Berichtigungen" am Ende des Bandes nicht zu übersehen. Wir hätten sie noch etwas reichhaltiger, beziehungsweise den Text noch etwas reiner und abgeschliffener gewünscht (S. 119 Grétry statt Krétry, S. 131 acciaccatur statt acciacatur u. A. m.).

Ganz neu ist in dieser Uebersetzung im Capitel der musikalischen Prosodie die vergleichende Studie über die Textbehandlung in der französischen, deutschen und italienischen Sprache, eine ganz wesentliche und interessante Bereicherung.

Kurz, Lussy's Werk bietet, zumal in der vorliegenden deutschen Umgestaltung, Jedem, der sich mit unserer Kunst beschäftigt, etwas Neues und Beherzigenswerthes. In erster Linie dem Ausführenden; es kommt in dieser Beziehung einem Lehrbuch nahe, wie auch die stets beigefügten Anleitungen zu „praktischen Uebungen" beweisen. Dann aber gibt es mindestens eine vielfache Anregung in dem damit creirten Zweige der Musikwissenschaft, die sich nun der Untersuchung der einer jeden musikalischen Phrase inhärenten Ausdrucksform, also einer Erweiterung der Aesthetik nicht länger wird entschlagen können. Endlich sind darin für den schaffenden Künstler nicht zu verachtende Winke enthalten. Er wird fürderhin eine systematische Bezeichnung seiner Compositionen mit Bewusstsein durchzuführen und so dieselben weit eher vor falscher Auffassung zu schützen in der Lage sein.

Die Verlagshandlung endlich that das Ihrige und liess dem Buche eine hübsche Ausstattung zu Theil werden.

II.

Praktische Anleitung zum Phrasiren. Darlegung der für die Setzung der Phrasirungszeichen massgebenden Gesichtspunkte mittelst vollständiger thematischer, harmonischer und rhythmischer Analyse classischer und romantischer Tonsätze. Von Dr. Hugo Riemann und Dr. Carl Fuchs. Leipzig, Max Hesse's Verlag. 1886.

Die deutsche Wissenschaft hat auf diesem Gebiet vor Allem die reformatorischen Bestrebungen Dr. Hugo Riemann's zu verzeichnen, der in gewissem Sinne sogar weiter geht als Lussy. Während dieser der Hauptsache nach blos eine systematische Anwendung der vorhandenen Zeichen empfiehlt, scheinen dieselben dem Erstgenannten zur genauen Bezeichnung der Musikstücke überhaupt unzureichend. Wir wollen gleich hier bemerken, dass letzteres nicht zu leugnen ist, dass aber die Prämisse selbst, nämlich das Erforderniss einer derart genauen Bezeichnung, wie sie Riemann vorschwebt, nicht beibehalten werden kann. Hier soll nun nicht von dessen systematischen Werken (insbesondere: Mus. Dynamik und Agogik, Lehrbuch der mus. Phrasirung auf Grund einer Revision der Lehre von der mus. Metrik und Rhythmik) die Rede sein, sondern einer kürzlich erschienenen praktischen Anleitung zum Phrasiren, von demselben mit Dr. Carl Fuchs herausgegeben, Erwähnung geschehen. Diese hat offenbar den Zweck zu zeigen, wie sich die Autoren die praktische Durchführung ihrer Idee denken. Nach einer apologetischen Einleitung folgt die Erklärung der Phrasirungszeichen. Hier zählt er in Kürze den ganzen Stab seiner Zeichen und Zeichenverbindungen auf, eine sehr stattliche Zahl, darunter: Bogenkreuzung, abbrechender Bogen, einfaches und doppeltes Lesezeichen, die „Articulationszeichen", womit er die Zeichen für Tonverbindung und

Tontrennung zusammenfasst, endlich das Zeichen für das grosse Metrum (Takt höherer Ordnung). Das Lesezeichen, wie er selbst zugibt, die am meisten angefeindete Neuerung, hält er hauptsächlich deswegen für unentbehrlich, weil die gewohnte Verbindung kleinerer Taktglieder durch Querstriche die richtige Untertheilung der Motive vermissen lasse. Zur Behebung dieses Uebelstandes genügen jedoch die vorhandenen Zeichen; man schreibe das abzutrennende Achtel, Sechzehntel u. s. f. mit der Fahne, die übrigen durch Querstrich verbunden und eine Zweideutigkeit ist nicht mehr möglich. R. behauptet übrigens selbst, dass es nur in den seltensten Fällen eine Berücksichtigung beim Spiel verlangt.

Das Zeichen für den Takt höherer Ordnung, ein v mit der eingeschriebenen Zahl der zum grossen Metrum zusammenzufassenden Takte, ist auch in seinen Phrasirungsausgaben nicht consequent durchgeführt.

Bekanntermassen ist die Zusammensetzung der Takte in der grössten Anzahl der Fälle eine binäre. Es erscheint daher überflüssig, eine solche eigens zu notiren. Bei Anomalien und Uebergängen wurde dies aber auch früher durch die Worte Ritmo di tre battute oder zweitaktig, dreitaktig u. s. w. angedeutet. Diese Beobachtung möchte uns wohl zur Verallgemeinerung bewegen und wir möchten — mit Rücksicht auf die ganze Bezeichnungsnoth — sagen, einmal es sei nur das zum Ausdruck unmittelbar und nicht alles zum Verständniss Dienliche Gegenstand der Vorzeichnung, aber auch von ersterem doch nur das, was nach den allgemeinen Vortragsgesetzen entweder gar nicht zu erwarten wäre oder doch auch anders zum Ausdruck gebracht werden könnte. Alles nach den Vortragsnormen Unzweideutige aber hätte sich der Vorzeichnung zu entziehen und es würde so eine Vereinfachung der Bezeichnungsweise eintreten und hiedurch die Ueberbürdung, nicht des Spielers — denn dessen Auge würde sich nur zu bald daran gewöhnen, und durch dieses mundgerechte Vorlegen zu noch gedankenloserem Spiele verleitet werden — wohl aber des Componisten hintangehalten, dem eine so peinliche Selbstanalyse seiner Schöpfungen vorzunehmen, nicht zugemuthet werden kann.

Uebrigens ist man vorderhand stillschweigend oder ausdrücklich vom Clavier ausgegangen, als dem eigentlichen Dilettanteninstrumente, und hat nur noch theilweise den Gesang einbezogen. Die Componisten können also noch in Ruhe ihre Orchesterpartituren schreiben.

Auch die nun im Buche von Riemann-Fuchs folgenden Beispiele sind sämmtlich der Clavierliteratur entnommen. In den mancherlei treffenden Bemerkungen gelegentlich der Analyse dieser Stücke ist der Hauptwerth des Büchleins zu suchen. Höchst geistreich ist z. B. die nebenhergehende Bemerkung (S. 22): „Wenn irgendwo, so gilt in der Begleitung der Satz, dass alle Figuration (mit Ausnahme der Vorhaltlösungen) die Hauptwerthe zu verbinden, d. h. aus einem Takt in den andern, aus einer Zählzeit in die andere hinüberzuführen hat.“ Dagegen ist unerfindlich, wieso die Autoren bei demselben Beispiele (Mendelssohn op. 19, N. 2) in der Accordfolge c a $\bar{e}$ $\bar{a}$, d a $\bar{f}$ b, e g $\bar{g}$ $\bar{c}$ ein Haar gefunden haben. Die bei dem zweiten Beispiele (Bach, dreistimmige Invention h-moll) in einer Anmerkung (S. 39) aufgeworfene Frage, ob Ober- und Unterstimme herrschend sei, muss bei dieser Polyphonie *κατ' ἐξοχήν*

geradezu befremdlich erscheinen. Die beiden Stimmen leben in einer glücklichen Ehe; keines dominirt. Sie so zu führen verstand eben J. S. Bach wie kein Zweiter.

Beispiel 4 gibt den Autoren Veranlassung, Chopin (Nocturne op. 9, N. 2) am Takte zu corrigiren. Sie versetzen die ersten 7 Achtel in den Auftakt und schreiben deswegen (und nicht aus dem S. 74 unten angegebenen Grunde) die mit Fermaten versehenen Noten ces und b sammt Begleitung auf die Hälfte ihres Werthes um. Der Takt dieses Stückes ist jedoch der $^6/_8$ Tact; dass Chopin's $^{12}/_8$ Takt den Niederschlag auf dem f unrichtigerweise ignorirt, haben R. und F. mit Recht hervorgehoben, dass aber auch das anfängliche g mit gleichem Gewichte zu spielen ist, beweist die Structur des Satzes. Um den $^{12}/_8$ Takt in letzterem Sinne zu erhalten, hätte die Begleitung entweder überhaupt erst bei f-es einsetzen dürfen, oder sie hätte sich bis dahin mindestens in dissonirenden Accorden bewegen müssen. Noch deutlicher tritt dies bei der Repetition hervor, allwo durch die Steigerung des enharmonischen Ganges die Wucht des mit arpegyirendem Accorde einfallenden g ein bedeutendes Uebergewicht über das nächste anologe f erhält. Danach wäre auch das auf S. 65 von dem „absterbenden Bewusstsein eines Metrums höherer Ordnung" Gesagte zu restringiren.

Folgt endlich das 5. und letzte Beispiel, Clementi Gradus ad Parnassum 5. Hier möchten wir die auf S. 89 vorgenommene Charakterisirung der Hauptmelodie durch ein Wort ersetzen: Die Structur dieser Melodie beruht einfach auf der Hemiolenbildung.

Soviel über die jedenfalls anregende Beigabe zu Riemann's Phrasirungstheorie.

(Fortsetzung folgt.)

Das „Nationaltheater nächst der Burg" und das „Kärntnerthortheater" in Wien.

Deutsche, französische und italienische Opern-Novitäten der letzten 100 Jahre bis zur Eröffnung des neuen k. k. Hofopernhauses.

Chronologisch nach officiellen Quellen zusammengestellt von

Emerich Kastner.

Die nachstehend beginnende, je nach Raum fortzusetzende Liste der in Wien vom Jahre 1778 bis 1870 gegebenen Opern, Singspiele, Melodramen etc. ist genau nach den Aufschreibungen der hohen Generalintendanz der k. k. Hof-Theater zusammengestellt. Irrthümer, welche sowohl durch Schreibfehler als auch durch mangelhafte Notirungen in früheren Zeiten entstanden sind, habe ich nach Möglichkeit richtig zu stellen versucht; man findet meine diesbezüglichen Ergänzungen stets in Parenthese; alles Uebrige ist, ohne jede Veränderung, den mir zu Gebote gestandenen officiellen Quellen entnommen, und hafte ich für deren Uebereinstimmung mit dem Originale.

Ich kann nicht umhin, der Direction des k. k. Hof-Operntheaters, hauptsächlich Herrn Director Wilhelm Jahn, sowie den betreffenden Organen der Generalintendanz der k. k. Hoftheater öffentlich meinen verbindlichsten Dank zu sagen für die liebenswürdige Zuvorkommenheit,

mit welcher mir der Einblick in diese wahrhaften Schätze einer musikalischen Statistik Wiens gestattet worden ist.

Ich werde, wenn diese Liste Anklang findet, nach Beendigung derselben auch die in den Jahren 1870—1886 im neuen k. k. Hofoperntheater aufgeführten Novitäten, chronologisch geordnet, zusammenstellen, wozu ich das Material seit Jahren gesammelt habe.

Wie sich von selbst versteht, fanden in Wien schon vor dem Jahre 1778 Opernaufführungen statt, eine ständige Oper datirt aber erst von diesem Jahre; sollte es mir gelingen, eine vollständige Liste auch dieser, vor 1778, stattgefundenen Aufführungen zusammenzustellen, so soll dieselbe als Nachtrag ihren Platz finden.

Von Zeit zu Zeit gedenke ich die Liste zu unterbrechen, um Bemerkungen über verschiedene Componisten, Opern und die Zahl der Aufführungen einzuflechten, wobei ich auch auf die Mitarbeiterschaft jener freundlichen Leser rechne, welche vielleicht im Besitze von diesbezüglichen Documenten oder Aufzeichnungen sind, welche das Material zu ergänzen geeignet sind. Jede derartige Unterstützung werde ich dankbarst acceptiren und zur Kenntniss der Leser bringen.

Wenn es mir durch die folgende Aufzählung von etwa 900—1000 Opern und Singspielen gelingt, auf einzelne derselben die Aufmerksamkeit hinzulenken und vielleicht den Impuls zu geben, dass ein oder das andere gediegene Werk von Neuem zur Aufführung gebracht wird — so ist der Zweck meiner Veröffentlichung doppelt erfüllt.

Zum ersten Male	Aufführungen	bis		wiederholt
	1778.			
27. Jän.	Die abgeredete Zauberei (La fausse magie), komische Oper in zwei Acten nach Marmontel von Stephanie d. jün. Von Grétry.	17. Dec.	1786	35mal
22. April	Diesmal hat der Mann den Willen. (Singspiel.) Von Carlos d'Ordoñez.	12. Jän.	1779	6mal
28. April	Die Bergknappen. (Liederspiel.) Von Ignaz Umlauff.	22. Nov.	1782	27mal
9. Mai	Röschen und Colas. (Rose et Colas.) Von Monsigny.	21. Febr.	1794	34mal
25. Mai	Der Hausfreund. (L'ami de la maison.) Oper in drei Acten nach Marmontel von Grétry.	25. Sept.	1787	25mal
20. Juni	Die Apotheke. (Liederspiel.) Von Ignaz Umlauff.	2. Aug.	1799	6mal
15. Juli	Die Kinder der Natur. (Singspiel.) Von Franz Aspelmeyer.	26. Aug.	1778	3mal
29. Juli	Lucile. (Singspiel in einem Act.) Von Grétry.	8. April	1780	7mal
8. Aug.	Da ist nicht gut rathen. (Singspiel.) Von Bártha.	6. Jän.	1779	7mal
8. Sept.	Frühling und Liebe. (Singspiel.) Von Max Ulbrich.	28. Juli	1782	20mal

Zum ersten Male	Aufführungen	bis	wiederholt
1. Oct.	Robert und Kalliste. (Deutsche Version von «Sposa fedele», Text von J. J. Eschenburg.) Musik von P. Guglielmi.	18. Sept. 1787	15mal
18. Nov.	Sylvain. Singspiel in einem Act. Von Grétry.	21. Jän. 1779	2mal
29. Dec.	Der Liebhaber von fünfzehn Jahren. (L'amoureux de quinze ans.) Singspiel in drei Acten. Von Jean Paul Egide Martini (eigentlich Schwartzendorf).	— — —	1mal
	1779.		
9. Febr.	Anton und Antoinette. (Toinon et Toinette.) Singspiel in zwei Acten aus dem Französischen. Von Fr. Jos. Gossec.	4. Aug. 1779	3mal
6. April	Der verstellte Narr aus Liebe. (L'amor in campo.) Von Ant. Sacchini.	20. April 1779	6mal
15. April	Der Jahrmarkt. (La foire de village.) Komische Oper. Von Georg Benda.	17. Febr. 1794	14mal
12. Mai	Die beiden Geizigen. (Les deux Avares.) Komische Oper in einem Acte (später, 1817, bearbeitet von Fischer) Von Grétry.	22. Mai 1820	39mal
23. Aug.	Julie. (Singspiel.) Componist unbekannt. (Georg Braun?)	24. Nov. 1779	3mal
9. Sept.	Das Rosenfest zu Salenci. (La rosière de Salency.) Singspiel. Von Grétry.	8. Mai 1787	18mal
29. Sept.	Die Liebe unter Handwerksleuten. (L'amor artigiano.) Oper in drei Acten von Goldoni. Musik von Gassmann) (bearbeitet von Neefe).	30. Dec. 1801	17mal
13. Oct.	Zemire und Azor. Oper in vier Acten, von Grétry.	15. Oct. 1809	54mal
28. Nov.	Der Deserteur. (Le déserteur, Text von Sedaine.) Singspiel in drei Acten von Monsigny.	7. Mai 1817	20mal
	1780.		
2. Febr.	Der prächtige Freigebige. (Componist unbekannt.)	6. Febr. 1780	2mal
28. März	Der adelige Taglöhner. Oper (Singspiel.) Von Josef Bártha.	3. Aug. 1780	4mal
1. Mai	Was erhält die Männer treu? Oper von Ruprecht.	16. Mai 1782	9mal
7. Mai	Die Kolonie. (Isola d'amore.) Oper von Anton Sacchini.	29. Aug. 1780	5mal
13. Juni	Claudine von Villa-Bella. Liederspiel (v. Goethe.) Musik v. Ignaz v. Beecke.	15. Juni 1780	2mal
29. Juni	Der Fassbinder. Oper von A. D. Philidor. (Audinot?)	13. Nov. 1807	70mal
26. Juli	Die Pilger von Mekka. Oper in drei Acten von Gluck.	20. Sept. 1807	56mal
21. Aug.	L'incognita persiquitate. Oper (in drei Acten) von P. Anfossi.	4. Juni 1782	12mal
12. Oct.	Die eifersüchtigen Liebhaber. Singspiel in drei Acten aus dem Französischen von Stephanie. Musik von Grétry.	8. Aug. 1787	20mal
3. Dec.	Alceste. Oper in drei Acten von Gluck.	9. Mai 1810	17mal

(Fortsetzung folgt.)

Literarische Revue.

Bouchor Maurice: La Messe en Ré de Beethoven. Compte rendu et impressions. Paris 1886. Fischbacher. 12. Frcs. 1.50.

Böhme Fr. M.: Geschichte des Tanzes in Deutschland. Ein Beitrag zur deutschen Sitten-, Literatur- und Musikgeschichte. Nach den Quellen zum ersten Male bearbeitet und mit alten Tanzliedern und Musikproben herausgegeben. 2 Theile. Leipzig 1886. Breitkopf & Härtel. 8. VII, 339 u. 221 S. M. 20.

Brugman Joh.: Sind Conservatorien oder Musikschulen besser als Privatunterricht? Brinkman en van der Meulen. Amsterdam. 90 Pf.

Jahresbericht der Schule des Musik-Vereines zu Innsbruck. Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1884—85. (Inhalt u. A.: Festprolog zur Händel-Feier am 2. Juni von Frau Angelica v. Hörmann; Winke für Chordirigenten von Josef Pembauer.) Innsbruck. Druck der Wagner'schen Universitäts-Buchdruckerei 1885. gr.-8. 35 Seiten.

Marmontel A.: La première année de musique. Solfège et chants à l'usage de l'enseignement élementaire. Paris 1886. Colin. 8. cart. Frcs. 1·25.

Mesnard Léonce: Un Successeur de Beethoven. Etude sur Robert Schumann. Paris 1886. Durand Schoenewerk & Cie. 84 S.

Phipson, Dr.: The Lives of Eminent Violinists. (Lulli. — Corelli. — The Bannisters. — Tartini. — Leclerc, Giardini, Pugnani. — Viotti. — Nicolo Paganini. — Charles Auguste de Beriot. — Ole Bule. — Contemporary Violinists: Ernst, Joachim, Vieuxtemps, Wieniawski, Sivori, St. Leon, Sainton etc. — Fräulein Schmöhling.) London. 8. 6 Shill.

Pigot Charles: Georges Bizet et ses oeuvres. Avec une lettre préface d'Ernest Guiraud. Paris 1886. E. Dentu. 12. Frcs. 3·50.

Riemann Hugo, Dr.: Opern-Handbuch. Ein nothwendiges Supplement zu jedem Musiklexikon. Nachschlagebuch zur schnellen Orientirung über die wichtigsten älteren und neueren Opern, Operetten, Ballette und Melodramen, unter besonderer Berücksichtigung verschiedener Bearbeitungen derselben Stoffe. 16. und 17. Lieferung. (Von Sancho Panza — Titus.) Leipzig, 1886. C. A. Koch's Verlagsbuchhandlung. à 50 Pf.

Scheithauer Bruno: Verzeichniss sämmtlicher gedruckten Werke Dr. Carl Loewe's. I. Nach Opus-Zahlen geordnet mit beigefügten Textanfängen, Namen der Dichter, Preisen, Einzelnausgaben und Firmen der Verleger. II. In alphabetischer Reihenfolge sämmtlicher Ueberschriften, Gesammttitel und Textanfängen der Lieder, der Chöre und einzelnen Nummern der grösseren Gesangswerke. Verlag und Eigenthum der Schlesinger'schen Buch- und Musikalienhandlung. Berlin 1886. gr.-8. 24 S. 80 Pf.

Thrane Carl: Friedrich Kuhlau. Breitkopf & Härtel. Leipzig. 8. 110 S. M. 1

Widmann Benedict: Die kunsthistorische Entwicklung des Männerchors, in drei Vorlesungen dargestellt. Leipzig. C. Merseburger. 8. 100 S. M. 1.80.

Unter der Presse:

Tiersch Otto: Rhythmik, Dynamik und Phrasirungslehre der homophonen Musik. Ein Lehrgang theoretisch-praktischer Vorstudien für Composition und Vortrag homophoner Tonsätze. (Berlin, Rob. Oppenheim, 1886.)

Musikalien-Revue.

Beethoven, L. van: Op. 131. Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. (Payne's kleine Partitur-Ausgabe Nr. 2.) Leipzig, Payne's Musikverlag. 70 Pf.

Beethoven, L. van: Op. 132. Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. (Payne's kleine Partitur-Ausgabe Nr. 6.) Leipzig, A. Payne's Musikverlag. 60 Pf.

Beethoven, L. van: Op. 135. Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. (Payne's kleine Partitur-Ausgabe Nr. 4.) Leipzig, A. Payne's Musikverlag. 50 Pf.

Cherubini L.: Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Es-dur. (Payne's kleine Partitur-Ausgabe Nr. 5.) Leipzig, A. Payne's Musikverlag. 60 Pf.

Hartung C. F.. op. 9: Fundamente der Claviertechnik. Tägliche Studien als Vorschule für mechanische Entwicklung, sowie für das Sonaten und Etudenspiel. Siegel & Schimmel, Berlin (Alexanderstrasse 69). M. 1.80 netto.

Haydn Joseph: Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. C-dur. Kaiser-Quartett. (Payne's kleine Partitur-Ausgabe Nr. 3.) Leipzig, A. Payne's Musikverlag. 40 Pf.

Mozart W. A.: Quartett. G-dur. (Payne's kleine Partitur-Ausgabe Nr. 1.) Leipzig, A. Payne's Musikverlag. 50 Pf.

Richter von Innffeld, Josefine: Neues System einer wahrhaft natur- und kunstgerechten Gesang-Unterrichts-Methode. Wien. Julius Chmel (VII. Mariahilferstrasse 86). Preis 8 fl. ö. W. gr.-4. 53 S. Text und 70 S. Notenbeispiele.

Zeitschriften-Revue.

Allgemeine Musikzeitung, Nr. 38: Consonanz und Dissonanz. Harmonische Studie von Dr. Adolf Lindgren. — Ein italienischer Lisztianer. Von Friedr. Spiro. — Nr. 39: Das unsichtbare Orchester. Von Otto Lessmann.

Aufsätze über musikalische Tagesfragen, Nr. 7. Reisebericht. (Von Cyrill Kistler.) — Zur Theorie und Technik des Musikdramas. Von F. v. Wartenegg. (Aus der „Wiener Musikalischen Zeitung".)

Cäcilie (Haag), 1. und 15. September: De Bedevaart noor den „Tempel" (Die Wallfahrt zum Tempel [Bayreuth]) von Dr. P.

Das Orchester, Nr. 24: Robert Schumann in französ. Beleuchtung. Von Dr. Adolf Kohut. — Marcella Sembrich. — Haydn, ein Kroat.

De Leesneijzer (Haarlem, Holland), Nr. 8: Franz Liszt en de Vrouwen. Von Dr. Max Nordau.

De Portefeuille, Kunst- en Letterbode, Nr. 25: Muziek. (1er Matinée van de Orkestvereeniging.) Von Gerbrand.

Die Gegenwart, 11. Sept.: Münchener Opernnovitäten („Der faule Hans" von Ritter, „Malawika" von Fel. Weingartner, „Junker Heinz" von Carl v. Perfall) von Heinr. Welti.

Die Nation (Berlin), 4. Sept.: „Engl. Operetten in Berlin", von H. Frab.

Deutsche Volkszeitung (Reichenberg), Nr. 252 vom 12. Sept.: Richard Wagner-Jahrbuch, bespr. von Franz Schütz.

Eigen Haard (Amsterdam) Nr. 27: Het Orgel der Groote of St. Laurenskerk te Rotterdam. (Die grösste Orgel Hollands, der Bau begann am 5. Jänner 1792.) Mit Abbildung von M. H. van 't Kruys.

Het Leeskabinet (Leiden, Holland), Sept.-Heft: „Franz Liszt, een biografische schets" (mit Porträt) von W. Smalt.

Le Figaro, 27. Aug.: „Retour de Bayreuth; Parsifal et Tristan, Munich, 22. Août, von Albert Bataille. — 4. Sept.: „Liszt à Weimar, Souvenirs d'antan", von Jules Achet.

Le Français, Nr. 256 vom 20. Sept.: Revue Musicale. (Reouvertures d'automne et projets pour l'hiver. — Lohengrin à Paris. — Boniments de directeurs. — Débuts différés. — M. Verdi et les Expositions universelles. — Nouveautés promises. — Beaux projets renversés. — Vieilles pièces retapées. — Un sage proverbe.) Von Adolphe Jullien.

Le Guide musical, Nr. 37: Six Lettres inédites de Richard Wagner. Von Camille Benoit.

BOSTON COLLEGE
3 9031 024 20953 8

L'Indépendance belge (Brüssel), 3. August: Franz Liszt. Von Gustave Fréderix; Nécrologie: Liszt (Biographisches).

Le Voltaire (Paris), 4. Juli: Musset en musique. Von Lucien Vallette. — 11. Juli: Les Opéras de demain. Von Paul Fresnay. — 21. Juli: Le „Werther" de Massenet. Von Laurice Barrès. — 29. Juli: La Mode de Bayreuth. Von Maurice Barrès. — 3. August: Franz Liszt. Von Auguste Germain. — 3.—17. August: De Paris à Bayreuth. Von Gros-René. — 10. und 17. August: Pour les musiciens. Von Auguste Germain.

Musikalisches Wochenblatt, Nr. 38: Die „Walküre" und „Götterdämmerung" im Dresdner Hoftheater. — Der „Nibelungen-Cyklus" am Münchner Hoftheater. — Nr. 39: Ein altes Rep-(Reff-) Lied. Von W. Bäumker.

Neue Freie Presse, Nr. 7924 vom 17. September: Die Schädel Beethoven's und Schubert's. Von Dr. Gerhard v. Breuning.

Nieuwe Rotterdamsche Courant (Holland), 4. August: „Het Bühnenfestspiel te Bayreuth".

Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 35: Franz Liszt. I. — Nr. 36: Franz Liszt, II. — Anton Bruckner und seine siebente Symphonie. Von Herm. Genss. — Nr. 37: Franz Liszt, III. — Ein monumentales Wagner-Werk (Kürschner), bespr. von Dr. Paul Simon. — Nr. 38: Franz Liszt, IV. — „Un nid d'autographes" de Oscar Comettant, bespr. von Dr. Theodor Frimmel.

Revue Bleue (politique et littéraire), Nr. 11: „Les grands musiciens: Paganini" von Leo Quesnel.

Revue Wagnérienne, Nr. 8 (septembre): Chronique de Bayreuth, Dresde et Munich, von Edouard Dujardin. — Plan de l'orchestre de Bayreuth. — Lohengrin à Paris. — Notes historiques et esthétiques sur le Motif de Réminiscence von J. van Santen Kollf. — Notes sur la musique Wagnérienne et les oeuvres musicales françaises en 1885—1886 (suite) von Téodor de Wezewa.

Schorer's Familienblatt, Nr. 29: Facsimile einer Handzeichnung von Moritz von Schwind: Portrait Franz Schubert's.

Scientific American (New-York), 7. August: „New electric Organ movement. (Wacker's Improvements in electric organs.)"

Opern-Repertoire.

Berlin. September: 9. Der Freischütz, 11. Schwarzer Domino. 12. Fliegender Holländer.

Breslau. September: 16. Hugenotten. 18, 22. Der Freischütz. 19. Tannhäuser. 21. Trompeter von Säkkingen. 24. Fidelio. 26. Lohengrin.

Darmstadt. September: 9. Martha, 12. Die Walküre (neu einstud.).

Graz. September: 1. Lohengrin. 4. Martha. 7. Nachtlager von Granada.

Hamburg. September: 7. Fidelio, 9. Stumme von Portici, 10., 13. Templer und Jüdin, 12. Troubadour.

Karlsruhe. August: 29. Trompeter von Säkkingen. September: 3. Regimentstochter, 5. Tell, 9. Oberon, 12. Don Juan.

Mannheim. September: 9. Folkunger, 12. Trompeter von Säkkingen.

München. September: 7. Tannhäuser, 9. Waffenschmied, 10. Mignon, 12. Goldene Kreuz. 13. Rheingold.